

Atilij Rakar

## NEKATERE ZNAČILNOSTI SABOVIH PESMI IZ DVA JSETIH LET

Ob prehodu s prvega zvezka *Canzoniera*<sup>1</sup> k drugemu, v katerem so zbrane Sabove pesmi iz dvajsetih let, se znajde bralec pred teksti, ki že s svojo zunanjo podobo opozarjajo predvsem na novosti. Z razliko od prvega dela, čigar zbirke sestavljajo krajše in zaključene izpovedi, tu presenetijo bralčevo oko daljše pesnitve in zbirke, v katerih se krajše metrične oblike družijo v vence, kjer imajo vlogo elementov, vezanih na celoto, ki je iz njih zgrajena. Pesnitev *L'Uomo*<sup>2</sup> je pravcat poem, ki po številu verzov prekaša zbirko *Casa e campagna*<sup>3</sup> in celo *Vojaške pesmi*.<sup>4</sup> Primer kompozicije, ki po obsegu prekaša cele zbirke prvega zvezka, je tudi *Preludio e fughe*.<sup>5</sup> Ti dve pesnitvi nikakor nista spravljivi v sklad s poezijo »d'occasione«, v pomenu, ki ga Saba daje temu izrazu, ko govori o poezijah iz prvega dela *Canzoniera*;<sup>6</sup> obe predpostavljata dolgoročen oblikovalni načrt, ki kot tak izključuje osnovno premiso prigodniške lirike. Isto je reči o zbirkah *Autobiografia*,<sup>7</sup> *I Prigionieri*<sup>8</sup> in *Fanciulle*,<sup>9</sup> zgrajenih iz sonetov oziroma iz kanconet. Res je, da že v prvem delu *Canzoniera* naletimo na celo zbirko sonetov, smiselno močno poveztanih med sabo. A njihova globlja zveza postane razvidna šele iz osvetlitve motivov, ki jih družijo. Salernski sonetje se niso porajali ob jasno načrtanem razporedu, ki ga je predpostavljati pri sonetnem vencu z naslovom *Autobiografia*, ki ga ne moremo deliti niti na grupe sonetov. *Versi militari* so nastajali brez vnaprej zastavljenega

---

Iz gradiva za disertacijo *Troje tem v genezi Sabove poezije*, ki ji je bil profesor Škerlj ljubezniv mentor.

<sup>1</sup> Umberto Saba, *Il Canzoniere* (1900–1954), Einaudi, Torino, 1967. Pri navajanju bomo to delo označevali kar kot *Canzoniere*.

<sup>2</sup> *Canzoniere*, str. 333–348.

<sup>3</sup> Prav tam, str. 61–74.

<sup>4</sup> *Versi militari*, *Canzoniere*, str. 31–59.

<sup>5</sup> *Canzoniere*, str. 349–384.

<sup>6</sup> Glej Umberto Saba, *Prose*, Mondadori, Milano, 1964, str. 440.

<sup>7</sup> *Canzoniere*, str. 241–257.

<sup>8</sup> Prav tam, str. 259–275.

<sup>9</sup> Prav tam, str. 277–290.

arhitektonskega načrta, ki bi ga bil pesnik do potankosti premislil. Njihov razpored se sproti oblikuje po principu »pietra su pietra«,<sup>10</sup> ki označuje celotno Sabovo delo iz prvega obdobja. Posamezni sonetje se resda že tam lahko združijo v oris ene situacije, celotna zbirka pa je le sestavljena iz zapisov človeka, ki beleži doživetja, ki niso vnaprej predvidljiva. Tam piše pesnik kroniko tega, kar se dogaja v njem in tega, kar poteka pred njegovimi očmi; *Autobiografia* pa hoče biti enovit oris celotne življenjske poti. Obe zbirki sta pretežno pripovedni, a v prvem primeru gre za pripovedovanje anekdot, v drugem primeru pa za strnjeno in dognano pripoved bistvenih izkušenj, najusodnejših doživetij. Dva pripovedna vidika si stojita tako daleč narazen vsaksebi kot kronika in zgodovina. Odtod niz vsebinskih in oblikovnih razlik. Sonetje iz *Autobiografie* so nekaj drugega kot tisti iz leta 1908. Vezani na celoto, imajo posamezni sonetje vlogo stance in jih ni mogoče iztrgati iz konteksta; niti se ne morejo med seboj družiti v zaključene skupine. Kolika je tu vezanost posameznih sonetov na kontest, pričajo že začetni verzi večine njih.<sup>11</sup>

Prav tako so ubrani v nedeljivo strukturo sonetje, ki sestavljajo cikel *I Prigioni*. Z razliko od tistih iz *Autobiografie*, ki so označeni kar z zaporednimi številkami, so posamezni sonetje zbirke opremljeni z naslovi; vez med njimi je zato manj poudarjena, a še vedno je tako trdna, da ne dopušča niti njihovega izločanja iz venca, v katerem so združeni, niti menjave zaporedja, v katerem so podani. *I Prigioni* predstavljajo nedeljivo vrsto petnajstih alegorij, ki s skupnim naslovom opozarjajo na michelangelovski zgled. Sama literarnost naslova pa zadosti jasno kaže tudi, kako daleč je njihov avtor od modelov, ki so ga navdihovali v času, ko je nastajala zbirka z naslovnim geslom *Coi miei occhi*.

Več svežine prinesejo *Fanciulle*, ki takoj nato sledijo. Tudi dvanajstero kanconet iz ciklusa *Fanciulle* sestavlja zbirko podob, ki pa so bolj žive kot *Prigioni*, iz katerih govori v vsakem primeru le ena značajska poteza oziroma strast, ki jo poosebljajo. Mnogo pove že dejstvo, da jih avtor nagovarja z njihovimi imeni, med katerimi so tudi taka, ki jih poznamo že s strani prvega zvezka. In vendar so tudi te figure oblikovane po kanonih, ki veljajo za najbolj tipične zbirke dvajsetih let.

Naravnost na vnaprej določen načrt, ki daje zbirkam iz dvajsetih let enovito podobo, ni povsod tako razvidna kot v doslej navedenih ciklikih. Zbirka *Il Piccolo Berto*<sup>12</sup> nudi na prvi pogled močno raznovrsten spored. Njeni sestavki sledijo različnim metričnim shemam in so opremljeni z naslovi, iz katerih ni neposredno razvidno, kakemu kodu sledijo ozi-

<sup>10</sup> *Prose*, str. 440.

<sup>11</sup> Naj navedemo le nekaj primerov: »Ma l'angelo custode volò via,« (*Canzoniere*, str. 247, »Ebbero allora un amico; a lui scrivevo« (prav tam, str. 248), »Ero con lei quando il mio libro usciva,« (prav tam, str. 255); tako se ne bi mogla začeti nova pesem.

<sup>12</sup> *Canzoniere*, str. 385–406.

roma kateri je njihov skupni imenovalec. Toda če beremo pesmi te zbirke, vidimo, da gre za mnogo bolj enovito delo, kot se na prvi pogled utegne zdeti, in da se *Il Piccolo Berto* ne zaključi brez razloga s *Congedom*,<sup>13</sup> z epilogom značilnim za *Fughe*, ki so najbolj koherenten ciklus v Sabovem delu. Na primere vračanja v svet otroštva naletimo v vseh obdobjih pesnikovega ustvarjanja, to nagnjenje pa nikjer ne preide v tako sistematično vodeno raziskavo spominov kot v zbirki, porojeni iz psihoanalitične kure in posvečeni Edoardu Weissu, ki je avtorja zdravil. S tako zastavljenim sporedom sodi *Il Piccolo Berto* med stvaritve, ki najbolj zgovorno opozarjajo na tematsko strnitev, značilno za drugi del *Canzoniera*.

Razlike med prvim in drugim zvezkom *Canzoniera* so mnogotere in močno izstopajoče. Opazimo jih že ob zbirki, s katero se drugi zvezek začne. Že naslov *Preludio e canzonette*<sup>14</sup> pove, da se je spremenil ključ, po katerem avtor imenuje svoje zbirke. Melos, ki je tu naglašen še ob vsakem sestavku posebej s sporedom: *Canzonetta 1*, *Canzonetta 2*, *Canzonetta 3* in tako naprej vse do *Finala*,<sup>15</sup> je bil v predhodnem zvezku kvečjemu nakazan in še to pretežno v zadnjih dveh zbirkah. *Canzonette* so s tematskega kakor tudi z metričnega vidika še dokaj pisane; njihovo enovitost pa zadosti jasno izkazuje prisotnost prologa in epiloga, ki anticipira *Preludij*<sup>16</sup> in *Congedo* že navedenih *Fug*,<sup>17</sup> od katerih loči *Canzonette* samo še korak. Redukcijski postopek, ki vodi od množstva k enemu, je tu že nakazan.

Še najbolj heterogena je zbirka *Cuor morituro*.<sup>18</sup> Zbirka je nastajala iz gradiva, ki se je akumuliralo v dvajsetih letih in »abbraccia circa dieci anni della vita del poeta«,<sup>19</sup> kot nam zagotavlja njen avtor. Spričo dejstva, da *Cuor morituro* časovno sovпада s ciklusi, ki so nastajali v dvajsetih letih, se vsiljuje pomislek, da je tu našlo svoje mesto gradivo, ki bi pomenilo nadaljevanje poezije 'd'occasione' iz prejšnjega obdobja. Če jih natančneje pogledamo, pa vidimo, da niti pesmi iz zbirke *Cuor morituro* niso brez značilnosti, ki opredeljujejo Sabovo snovanje iz dvajsetih let. Zbirka kot celota res ni posvečena obravnavanju enega, vnaprej določenega sižeya, toda v okviru posameznih sestavkov težnja po širokih zasnovah, ki označuje stvaritve iz tega obdobja, le pride na svoj račun: *La Brama*,<sup>20</sup> na primer, je tudi po obsegu taka, da bi ji avtor lahko odkazal mesto zase, kot ga je odkazal pesnitvi *L'Uomo*. Pesmi, iz katerih je sestavljen *Cuor morituro*, nikakor ne bi mogli imenovati 'poesie d'occa-

<sup>13</sup> Prav tam, str. 406.

<sup>14</sup> Prav tam, str. 211.

<sup>15</sup> Prav tam, str. 215—239.

<sup>16</sup> Prav tam, str. 351.

<sup>17</sup> Glej *Primo congedo*, *Canzoniere*, str. 383 in *Secondo congedo*, prav tam, str. 384.

<sup>18</sup> *Canzoniere*, str. 291—332.

<sup>19</sup> *Prose*, str. 515.

<sup>20</sup> *Canzoniere*, str. 308—311.

sione'. Njihov avtor se ne bi mogel več predstaviti kot 'un artista concreto',<sup>21</sup> Sabova poezija se več ne veže 'a luoghi e a date',<sup>22</sup> prevladajo sijeji pojmovne narave.

Vse govori za to, da je po objavi *Canzoniera (1900—1921)*<sup>23</sup> nastal preokret v Sabovem pisanju: težišče ni več na podajanju epizod iz vsakodnevne življenja, ampak na kompleksnih literarnih zasnovah, ki ne dopuščajo izpovedi, v kateri bi prišla tako kot nekoč do izraza 'la calda vita'.<sup>24</sup> Vse pomembnejšo vlogo prevzame oblika. Ta je mestoma naglašena že v naslovih: v naslovih posameznih pesmi, v naslovih zbirk in v naslovih večjih kompleksov.

Ko je 1926 Saba zbral gradivo zadnjih petih let, ga je objavil pod naslovom *Figure e canti*.<sup>25</sup> Ta naslov se povsem sklada s predstavo, ki jo dobi bralec ob prehodu s prvega na drugi zvezek *Canzoniera*, in bi ga lahko posplošili na celotni pesnikov opus iz dvajsetih let: pesnitvam kot sta *L'Uomo* in *Preludio e fughe*, bi se taka oznaka prilegla celo bolj kot nekaterim zbirkam, ki so nastale v prvi polovici desetletja in prišla v sestav knjige iz leta 1926.

Besedi 'figura' in 'canto' dopuščata vsaka zase resda močno širok pomenski razpon; v binomu 'Figure e canti' pa ta dva izraza drug drugega tako opredeljujeta, da postane njun pomen dokaj določen. Še določnejši postane njun smisel, če se ozremo po naslovih posameznih kompozicij: naslovi kot *Preludio e canzonette* izrecno opozarjajo na pevni značaj sestavkov, medtem ko priča naslov *I Prigioni*, da je avtorja navdihnili likovna umetnost in da gre za pesmi, v katerih je naglašena figuralna kompozicija. In v znamenju dveh vidikov, označenih z naslovom *Figure e canti*, se strukturira gradivo celotnega zvezka v zbirke. Sedaj stopa v ospredje en vidik, nato drugi, med seboj se tudi prepletata, in vendar je pglavitna funkcija vsakokrat le zaupana pretežno enemu od dveh pogledov, ki vsak zase vodita k izbiri posebnih izrazov in metričnih shem ter zahtevata, da ju ločimo.

V neki 'canzonetti' se avtor predstavi kot 'insicore'. Pesem se začneja takole:

Mi sogno io qualche volta  
di fare antiche stampe.  
È la felicità

L'ora, il tempo, che fa,  
la stagione dell'anno  
dicon l'albero, il muro.

<sup>21</sup> Tako se avtor predstavi, ko govori o *Vojaških pesmih* (glej *Prose*, str. 426).

<sup>22</sup> *Prose*, str. 426.

<sup>23</sup> Saba, *Il Canzoniere (1900—1921)*, Libreria Antica e Moderna, Trieste, 1921. Da bi ta *Canzoniere* ločevali od končnega, ga bomo pri navajanju označevali z letnico objave.

<sup>24</sup> Izraz je Sabov (glej *Il borgo, Canzoniere*, str. 312) in je pesniku močno drag, kot sam pravi (glej *Prose*, str. 531).

<sup>25</sup> Umberto Saba, *Figure e canti*, Fratelli Treves, Milano, 1926.

Il dolce chiaroscuro,  
la prospettiva ardita  
son la delizia mia.<sup>26</sup>

V nadaljevanju govori pesnik o radosti, ki mu jo prinaša upodabljanje, pove, kaj privlačuje njegovo pozornost in kakšni občutki se v njem porajajo, ko gleda na svoj izdelek. Izpoved se bere kot zapis likovnika in kaj zgovorno priča, kako daleč gre pesnik v istenju lastne dejavnosti s tem, kar dela 'incisore'. Tu ne gre za analogije, ki družijo vse zvrsti umetnosti v eno, tu je mišljena likovna dejavnost kot taka.

Vrsta pesnitev iz drugega zvezka *Canzoniera* govori za to, da so likovne predloge dejansko odigrale dokajšnjo vlogo pri Sabovem ustvarjanju v dvajsetih letih. Avtor je v ostalem sam zapisal, da 'si è ispirato spesso alle arti rappresentative'.<sup>27</sup> V koliki meri se pesnik ukvarja s fenomenologijo likovnega izraza, je lepo razvidno zlasti v že omenjeni pesmi *L'incisore*; tu razmišlja avtor tudi o učinkovanju upodobljenih likov:

Quelli che vanno, vanno  
in eterno; se stanno,  
fra lor parlan per sempre.<sup>28</sup>

Homologija med pesnikovimi 'figurami' in stvaritvami upodabljaajoče umetnosti ni povsod enako razvidna: vrsta alegorij iz zbirke *Prigioni* opozarja nanjo bolj ostentativno kakor poimensko predstavljene *Fanciulle*, ki prikličejo v bralčev spomin strani iz prvega dela *Canzoniera* z vsem, kar je označevalo one strani;<sup>29</sup> in vendar se deklinških likov ni prijel brez razloga naziv 'statuette di Tanagra';<sup>30</sup> *Fanciulle* predstavljajo 'convegno'<sup>31</sup> enajstih modelov, izbranih po istem kriteriju<sup>32</sup> in reproduciranih s kompozicijskega gledišča, ki opravičuje Baldinijevo oznako. Zgledovanje po likovni umetnosti je odigralo najpomembnejšo vlogo v genezi pesnitve *L'Uomo*. V avtorjevi razlagi obsežne pesnitve iz leta 1928 beremo:

«Non solo la figura fisica dell'Uomo è derivata da Michelangelo (non le manca nemmeno qualche amplificazione poco simpatica, come le membra di 'gigante somnesso' dell'ultima strofa), ma anche le numerose figure che lo circondano hanno, alle origini, la stessa origine. Se avessimo a portata di mano uno di quei libri che riproducono i particolari della Cappella Sistina, potremmo indicare, quasi una per una, tutte le figure e tutti gli atteggiamenti delle figure che, volta a volta, innamorarono Saba.<sup>33</sup>

<sup>26</sup> *L'incisore*, *Canzoniere*, str. 229.

<sup>27</sup> *Prose*, str. 508.

<sup>28</sup> *Canzoniere*, str. 229.

<sup>29</sup> V *Fanciullah* so apostrofirane tudi Sabove Laure.

<sup>30</sup> Na tako oznako pristaja tudi Saba (glej *Prose*, str. 514).

<sup>31</sup> Izraz je pesnikov (Fanciulle, 11, *Canzoniere*, str. 289).

<sup>32</sup> Kriterij, po katerem so ti modeli izbrani, je razviden zlasti iz sklepne pesmi zbirke.

<sup>33</sup> *Prose*, str. 541.

Pesnik navaja tudi mesta, na katerih pridejo likovne predloge najbolj do izraza. V verzih

Dormiva come al principio del mondo  
Adamo.<sup>34</sup>

je reproduciran 'l'Adamo dormente, da una costola del quale il Padre Eterno fa sorgere Eva';<sup>35</sup> drugje naj bi navdihovala avtorja ena od podob 'degli Ignudi'.<sup>36</sup> Izvor prisposodob ni vedno tako lahko prepoznati kot v verzih:

/.../ se al sonno le membra rilasciava,  
una scolpita immagine sembrava  
del vespro.<sup>37</sup>

Pesnitev *L'Uomo* pa vsebuje mnogo več predstav, izvedenih iz likovne umetnosti, kot jih lahko uzre še tako poučen bralec. »Pure l'atteggiamento della moglie, quando 'come percossa da un'ira divina' la casa dell'Uomo sembra crollare su di lui, viene da Michelangelo, dalla Cappella Sistina«, zagotavlja Saba.<sup>38</sup> In

La sua moglie col mento in una mano  
parea impietrita.

»E il Dio che percuote l'Uomo è pure il Dio di Michelangelo.«<sup>39</sup> Kdor bi hotel nadaljevati navajanje, bi moral obnoviti celotni poem, zaključuje sam avtor. Tolika je vloga, ki so jo odigrale pobude iz likovnega sveta v porajanju figur, ki sestavljajo pesnitev *L'Uomo*; tako pogosto se ponavljajo znamenja homologije med likovno umetnostjo in besedo, ki označuje osrednji del *Canzoniera*.

Nič manj očiten ni homološki odnos med poezijo in glasbo v pesnitvah, ki opravičujejo drugi del naslova *Figure e canti*. Ta odnos ni izpostavljen samo z naslovnimi gesli kot *Preludio e canzonette* ali *Preludio e fughe*, temveč je naglašen z vsako kitico, je razviden iz vsakega verza posebej, tudi v pesnitvah, ki so naslovljene po sižejih in v katerih muzikalne prvine niso izrecno imenovane.

Pevni elementi pridejo seveda najbolj do izraza v kanconetah in v fugah.<sup>40</sup> Glasbeni učinki so tu večkrat navedeni celo kot avtonomni motivi. Tako se preludij prve zbirke *Figur in cantos* začena z misljjo:

Da te, cuor mio, l'ultimo canto aspetto,  
e mi diletto a pensarlo fra me.<sup>41</sup>

<sup>34</sup> *Canzoniere*, str. 338.

<sup>35</sup> *Prose*, str. 542.

<sup>36</sup> Prav tam.

<sup>37</sup> *Canzoniere*, str. 345.

<sup>38</sup> *Prose*, str. 542.

<sup>39</sup> Prav tam.

<sup>40</sup> Tu opozarjajo nase že izrazi, vzeti iz glasbenega jezika.

<sup>41</sup> *Il canto di un mattino*, *Canzoniere*, str. 213.

Svoj cilj naj bi pevec dosegel

Quando più dolce  
la rima molce  
l'orecchio, e quando pare  
che la canzonetta il vago andare  
segua d'amica;<sup>42</sup>

Gre za misel, ki spominja na to, kar govori Saba kot 'incisore'. V obeh primerih je apostrofirana umetniška dejavnost kot taka, gledana z empiričnega vidika dveh zvrsti. Beseda 'canto' v tukajšnji rabi ni sinonim za poezijo nasploh. Saba vrača besedi 'canto' pomen, ki ga je ta prvotno imela, ko je označevala sestavek, resnično namenjen petju. Od tod izrazi, vzeti iz glasbenega jezika, izrazi, ki še posebej izpostavljajo melodično in ritmično stran dela Sabove poezije iz dvajsetih let. V kanconetah tržaškega pesnika oživi prastara zvrst italijanske poezije, oživi zvrst, ki se je v določenem obdobju imenovala tudi 'canzonetta melica'.

V ubiranju pevnih oblik pa se Saba ne zgleduje samo po knjižnih vzorih; prisluhne tudi poulični popevki, od katere lahko prevzame po cele verze, kot priča *Il canto di un mattino*, kjer je mogoče videti tudi, kako uspeli so taki vstavki in prepoznati težnje, ki so znane še iz prvega dela *Canzoniera*.

Zelo rad seže Saba zlasti po opernih libretih in tega ne prikriva,<sup>43</sup> čeprav je nekoliko razdvojen vsakokrat, ko mu je spregovoriti o svojem zgledovanju pri mojstrih, ki naj bi bili po oznaki kritika, na čigar mnenje je Saba največ dal, 'cattivi esempi',<sup>44</sup> za pesnika. Po Debenedettijevem mnenju je tudi Sabovo zgledovanje po melodramatičnih tekstih, prav tako kot pristajanje na že zastareli verizem ali učenje pri pesnikih kot Aleardi, Praga, Prati, Tommaseo, Betteloni, pripisovati provincialnemu okolju, v katerem je pesnik rasel,<sup>45</sup> okolju, ki naj bi s svojo zastonostjo pač ne moglo posredovati mlademu somouku sodobnejših in primernejših vzorov. To misel povzema za Debenedettijem tudi Lavagetto v svoji študiji z naslovom *Nascere a Trieste nel 1883*.<sup>46</sup> Ko povezuje Sabovo poznavanje opernih arij z okoljem, v katerem se je oblikoval njegov umetniški okus, pa je pomisliti v prvi vrsti na vlogo, ki jo je imela glasbena kultura v tem okolju. Če je bila na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje v Trstu, ki sicer res ni imel zavidljive kulturne tradicije, kaka umetniška dejavnost le živa in odmevna, potem je bila

<sup>42</sup> *Il poeta, Canzoniere*, str. 235.

<sup>43</sup> Na prenekaterem mestu pesnik tudi določno pove, kaj dolguje opernim besedilom, ter navaja verze, ki so ponekod »presi, quasi di peso« iz opernih libretov (glej *Prose*, str. 535): »Saba è stato un appassionato lettore di libretti d'opera, nei quali pretendeva di trovare una specie di 'humus' formata dai detriti della grande poesia del passato«, kot pristavlja.

<sup>44</sup> Giacomo Debenedetti, *Intermezzo*, Mondadori, Milano, 1963, str. 54.

<sup>45</sup> Prav tam, str. 54–55.

<sup>46</sup> Razprava je izšla v reviji »Paragone« junija 1972.

to ravno glasbena dejavnost, kot pričajo anali, ki povejo tudi, kako se je iredenta okoriščala z odmevnostjo glasbenih institucij. V takem okolju je bila tudi prva umetniška ambicija, ki se je porodila v mladem Sabi, želja postati glasbenik. »Quando Saba era molto giovane, s'era messo in testa di studiare il violino; di diventare, benché non avesse affatto orecchio... concertista«, nam pesnik sam pripoveduje.<sup>47</sup> V asemantični umetnosti Saba ni mogel najti ustreznega izraza. Mladeničev »confuso bisogno di esprimersi«<sup>48</sup> pač ni ubral takoj prave poti. A pesnik se je prav dobro zavedal, da mu je glasba prva pomagala do odkritja umetniškega sveta: »Il violino lo aveva aiutato ad aprire una porta, che, per quanto sbagliata, era pur sempre una porta. E quando [...] il violino fu messo definitivamente da parte, era già nata *Ammanizione*«. <sup>49</sup> Kolik pomen pripisuje naš avtor glasbenim pobudam in s kako določnostjo lahko poveže pesnitve iz zrelih let z glasbenimi prizadevanji iz rane mladosti, pove zlasti naslednja izpoved, ki jo prinaša »Storia e cronistoria del Canzoniere«:

»Saba non aveva [...] orecchio, ma non mancava del tutto di un certo senso, o gusto, musicale [...], e le *Sonate per violino solo* di Sebastian Bach, che egli non fu certamente mai in grado di eseguire, lo affascinavano in modo singolare, anche per motivi estranei, in parte, alla musica. Soprattutto lo aveva colpito una Fuga, che di quelle Sonate fa parte, e della quale si era provato a decifrare le prime note. Del violino Saba conservò poi, per lunghi anni, la nostalgia [...].

Ora accadde che, un giorno fra i giorni, udendo una sua nipotina eseguire al piano, con deplorabile svogliatezza, alcuni esercizi, Saba ebbe egli pure la sua 'strana idea'; quella — come gli diceva più tardi, ridendo, Italo Svevo — di 'suonare il violino sul piano'. (Il piano, per le persone che non hanno orecchio, è un strumento molto più indicato del violino.) Per atture la 'strana idea', Saba — che faceva allora il libraio antiquario — si comperò, a rate, un pianino. Prese anche delle lezioni, ma limitatamente alla sola chiave di violino. Si proponeva, in una parola, di eseguire al piano i pezzi — gli studi — che, da ragazzo, non era riuscito a eseguire sul violino; fra questi la famosa Fuga di Bach. Non sappiamo fino a che punto abbia spinta la sua 'strana idea'; ma come per un commerciante tutto diventa denaro, per un poeta tutto diventa poesia. Per Saba quella di 'suonare il violino sul piano' si trasformò — altre circostanze aiutando — nel libro che adesso s'intitola *Preludio e Fughe*.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> *Prose*, str. 547.

<sup>48</sup> Prav tam.

<sup>49</sup> Prav tam. Glej tudi pesem *Il violino*, v kateri Saba pravi:

mio violino, sostegno  
della difficile età, di lei nato  
miraggio, a oscure inquietudini porto,  
che il mio dono non eri.  
A te nei sogni  
rivivo, a quando a quando, di una notte.  
(*Canzoniere*, str. 444.)

<sup>50</sup> *Prose*, str. 548—549.



S to pripovedjo Saba ne misli osvetliti bistvenega motiva zbirke *Preludio e Fughe*, kot sam izrecno naglaša; asociacija pa je kljub temu zanimiva in vredna upoštevanja, tudi izpovedi kot je ta in kot so one, ki se nanašajo na likovne predloge, pomagajo razumeti »figure« in »canti«, ki jih je pisal v dvajsetih letih. Osvetljujejo jih sicer le z oblikovnega vidika, a v pesnitvah iz drugega dela *Canzoniera* ravno kompozicijske sheme najbolj opozarjajo nase.

»Figure« in »canti« zbujaajo na prenekaterem mestu vtis, da so v dvajsetih letih kompozicijska prizadevanja prevzela poglobitno mesto v Sabovem ustvarjanju. K takemu sklepu nas navaja pesnik tudi neposredno, ko pravi o sebi:

io non so fare  
bene che questa cosa,  
cui dava a me la vita dolorosa  
unico scampo.

Io dico l'arte  
d'incider carte  
di difficili versi,  
che spesso stanno fra lor come avversi  
nemici in campo.<sup>51</sup>

Spričo take izpostavljenosti mest, ki opozarjajo zgolj na tehnično plat »figur« in »cantov«, se vsiljuje celo sklep, da so »miti oblike« nenedoma prevzeli samostojno pobudo, da je v dvajsetih letih nastopila v Sabovem ustvarjanju »la stogione dell'artefice«,<sup>52</sup> skratka obdobje, v katerem naj bi bil dajal poglobitno značilnost pesnikovemu snovanju »esteticizem«. Tak vtis obide marsikaterega bralca ob prehodu od prvega k drugemu delu *Canzoniera*. Po natančnejšem premisleku pa se tako sklepanje le izkaže kot dojem, ki ni povsem osnovan. Naj je reševanje tehničnih problemov igralo še tako pomembno vlogo v genezi »figur« in »cantov«, to ne pomeni nujno, da je »esteticistični interes« postal primaren dejavnik v Sabovem ustvarjanju in da je »la stagione dell'artefice« najprimernejša oznaka za obdobje, v katerem so se porajale pesnitve osrednjega dela *Canzoniera*. Če si pobliže ogledamo navedene pesnitve, nam ne bo težko uzreti pokazateljev, ki govorijo zoper tako oznako.

Razlike med sestavki prvega in drugega dela *Canzoniera* niso opazne samo z oblikovnega vidika. Če bi pesmi obeh zvezkov prevedli v tuj jezik ali v prozo in tako zabrisali njihovo podobo ter ohranili samo sledi njihove vsebine, bi bile razlike med obojimi še vedno razvidne. V prvem zvezku ne samo da ne bi bil mogoč spored *Canzonetta 1*, *Canzonetta 2* itn., temveč si ne bi mogli zamisliti niti naslovov kot *La malinconia*, *Il dolore*, ki navedeni kanconeti označujeta z vsebinskega vidika. V prvih

<sup>51</sup> *Canzonetta 11, Canzoniere*, str. 235.

<sup>52</sup> Tako sklepa Ettore Caccia (*Lettura e storia di Saba*, Bietti, 1967, str. 175–208.).

dveh desetletjih svojega ustvarjanja je bil Saba preveč vezan na čas in prostor, da bi pri naslavljanju segel po besedi, ki s svojo generičnostjo uhaja njegovemu pojmovanju konkretnosti. Navedeni besedi sta vse prej kot redkost v prvem delu *Canzoniera*. Spomnimo se samo na pesem *La capra*,<sup>53</sup> ki je prav gotovo v vseh pogledih ena od najznačilnejših sestavkov iz prvega zvezka. Izraz »dolore« se tam javlja v ontološki enunciaciji kot beseda za kozmično bol, kot beseda, v kateri je zapopadana osrednja misel; a to besedo zapiše pesnik, šele ko ji pripravi pot; v naslovu si je ne bi mogli misliti. Izhodišče pesnikovega govora je tam le konkretnost dojeta »coi miei occhi«<sup>54</sup> v smislu vodila »guardare ed ascoltare«.<sup>55</sup> V tem primeru gre za gledanje in poslušanje nečesa tako banalnega, kot je prizor, ki ga nudi »una capra«. Ta prizor označi pesnik v kaj skupih besedah, a zadosti izčrpno:

Ho parlato a una capra.  
Era sola sul prato, era legata.  
Sazia d'erba, bagnata  
dalla pioggia, belava.<sup>56</sup>

Niti prehod od tega orisa do misli »il dolore è eterno«<sup>57</sup> ne ostane nepojasnen; pesnik pove tudi, po kaki poti je prišel do takega zaključka.

V primeru 2. *kanzonete* je postopek povsem drugačen: *Il dolore* je tu izhodišče pesnikovega govora, je siže, ki je označen že z naslovno besedo.<sup>58</sup> Tako danost kot je »il dolore« pesnik lahko obda v eni sapi z atributi kot »vero«, »vivo«, »presente«;<sup>59</sup> lahko govori kot o predmetu,

/.../ che accanto  
l'abbia in un canto  
di caffèuccio /.../.<sup>60</sup>

siže pa ostane kljub temu abstrakten.

Na podoben način ravna avtor v 1. *kanconeti*; besedo »malinconia« rabi kot psihološki pojem, ob katerem ne čuti potrebe, da bi ga vezal na konkretno situacijo ali ga kakorkoli opredelil. Naj navedemo le prvo kitico:

<sup>53</sup> *Canzoniere*, str. 68.

<sup>54</sup> Tako se je v prvi izdaji glasil naslov osrednje Sabove predvojne zbirke (*Coi miei occhi*, La Voce, Firenze, 1912); ta pesniška zbirka je šele v drugi izdaji, v *Canzonieru* iz leta 1921, dobila naslov *Trieste e una donna*.

<sup>55</sup> Geslo »guardare ed ascoltare«, tako značilno za Sabovo predvojno liriko, je izraženo v pesmi, ki je prišla, ne brez sprememb, v končni *Canzoniere* z naslovom *Meditazione* (str. 26–27); v prvotni varianti pa je imela ta pesem naslov *A la finestra* (glej *Poesie* di Umberto Saba, Casa Editrice Italiana, Firenze, 1911, str. 57).

<sup>56</sup> *Canzoniere*, str. 68.

<sup>57</sup> Prav tam.

<sup>58</sup> Prav tam, str. 217.

<sup>59</sup> Prav tam.

<sup>60</sup> Prav tam.

Malinconia,  
la vita mia  
struggi terribilmente;  
e non v'è al mondo, non v'è al mondo niente  
che mi divaghi.<sup>61</sup>

Niti besede »malinconia« ne zasledimo tukaj prvič. V enem od sestavkov prvega dela *Canzoniera* smo lahko videli to besedo celo v naslovu, pa čeprav v zvezi »malinconia amorosa«,<sup>62</sup> ki nekoliko spremeni pomen, ki ga ima ta beseda, če stoji sama zase. Potek pesmi *La malinconia amorosa* se je začel s fenomenološko oznako doživetja, kot bi avtor spregovoril o nečem, na kar je prvič postal pozoren. Z besedo »malinconia« ni pesnik ravnal s tako lahkotnostjo kot v kanconeti nastali deset let pozneje; vedel se je kot bi hotel povedati nekaj, kar je samo na sebi nedopovedljivo:

Malinconia amorosa  
del nostro cuore,  
come una cura secreta o un fervore  
solitario, /.../<sup>63</sup>

kot bi govoril o nečem, kar kvečjemu s primeri lahko priključimo v predstavnostni svet:

Malinconia amorosa  
nel giovane che siede  
dietro un banco, /.../<sup>64</sup>

Razlike v obravnavanju so očitne. Medtem ko je Saba v prvem obdobju izpovedoval čustva neposredno v podobah njihovega vsakokratnega javljanja in podajal doživetja v njihovem poteku, tudi ko so zanj postala habitualna, sedaj govori o čustvih kot o esencah, katerih ni treba vezati na konkretno, časovno in krajevno določeno situacijo. Tako se je beseda »tristezza« v predvojnih pesmih lahko javljala celo v množini<sup>65</sup> in označena z epiteti,<sup>66</sup> kot izraz za doživetje, ki je časovno in krajevno opredeljivo.<sup>67</sup> Tam smo lahko brali: »Fu un dolore, / uno spassimo fu verso la sera«<sup>68</sup> ali »Guardo fin che l'angoscia è in me perfetta«<sup>69</sup> ali »Quanta malinconia di primavera / passa nell'aria«.<sup>70</sup> S pojmi kot »malinconia« ali »dolore« pesnik še ni ravnal kot z esencami; podajal je doživetja v obliki kronike.

<sup>61</sup> Prav tam, str. 215.

<sup>62</sup> Prav tam, str. 105.

<sup>63</sup> Prav tam.

<sup>64</sup> Prav tam.

<sup>65</sup> V pesmi *Tre vie* (*Canzoniere*, str. 89) beremo: »tristezze molte«.

<sup>66</sup> V isti pesmi je »tristezza« označena kot »chiusa«.

<sup>67</sup> Ilustrativen je v tem pogledu naslov *Dopo la tristezza* (*Canzoniere*, str. 88).

<sup>68</sup> *Un ricordo*, *Canzoniere*, str. 140.

<sup>69</sup> *Al Panopticum*, *Canzoniere*, str. 142.

<sup>70</sup> Prav tam.

Tu smo hoteli spomniti samo na nekatere Sabove poezije iz prvega obdobja zato, da bi bila razvidnejša novost gledišč, ki jih tržaški pesnik zavzame v dvajsetih letih. Primerjavo smo nakazali ob kanconetah, s katerima se novo obdobje začena, zato da bi opozorili, kako so že na samem začetku novega obdobja opazne razlike med starim in novim. Prelom s poetiko prvega *Canzoniera* pa postaja od zbirke do zbirke »figur« in »cantov« bolj očiten: ko bi primerjavo dveh konstelacij zastavili ob *Fugah*, bi se navedene razlike razodele v še preglednejši podobi. »Voci« fug so tako netvarne, da se lahko oglašajo le v simbolih: »la calda vita«, ki je bila nekoč v Sabovi poeziji predmet neposrednih registracij, predstavlja tu le še zakladnico podob za govor, ki poteka na pojmovni ravni.

»La voce che viene dalle cose«<sup>71</sup> se tu in tam še oglašja, vendar sedaj ne najde več v pesniku poslušalca, ki bi se ji bil voljan predajati in se ji odzivati tako kot nekoč. Ob pogledu na predmete pesnika ne navdaja več tista »gioia da ogni cosa«, o kateri je govorila programska hvalnica malih stvari, ki jo beremo na zaključku Sabovih mladostnih poezij.<sup>72</sup> Zadosti zgovorna je v tem oziru celo pesem *Le vetrina*,<sup>73</sup> ki je sicer še najmanj primerna za dokazovanje razlik med prvim in drugim delom *Canzoniera*. Poezija se začne z navajanjem, ki močno spominja na strani zbirke *Coi miei occhi*, predmeti so apostrofirani kot »amiche cose«,<sup>74</sup> kot »belle cose«<sup>75</sup> in še vedno simbolizirajo življenje. V pesniku prebujajo tudi nostalgijo po nekdanjih dneh, izostane pa izpoved volje do življenja, ki je bila nekoč vezana na take opise:

[...] io a guardarvi  
non so, nel mio dolore, altro che morte  
non so invocarmi. [...] <sup>76</sup>

In osrednja misel te pesmi se glasi:

[...] Nel buio,  
tornar nel buio dell'alvo materno,  
nel duro sonno, onde più nulla smuove,<sup>77</sup>

Večji del pesmi pa je posvečen razmišljanju o preteklosti z zaključki, ki vsi opozarjajo na razliko med zdajšnjo konstelacijo in časom, ko je Saba pisal:

Ascoltare, guardare: è questo il cibo  
di cui l'anima mia lieta si pasce.<sup>78</sup>

<sup>71</sup> *Il pomeriggio, Canzoniere*, str. 97.

<sup>72</sup> Glej že navedeno pesem *Meditazione (Canzoniere)*, str. 26).

<sup>73</sup> *Canzoniere*, str. 299—300.

<sup>74</sup> Prav tam, str. 299.

<sup>75</sup> Prav tam.

<sup>76</sup> Prav tam, str. 300.

<sup>77</sup> Prav tam, str. 299.

<sup>78</sup> *Fantasie in una notte di luna, Canzoniere*, 1921, str. 55.

Pogled na »cose« je bil nekoč dosledno apostrofiran kot nekaj rešilnega. Pesnikovo misel je tedaj povsem zaposlovala konkretnost.

V drugem delu *Canzoniera* zaznavno predmetnost zamenjajo pojmi; »cose«, ob katerih je dobival navdih nekdanji »artista concreto«, <sup>79</sup> zamenjajo povzetki in razmišljanja, v katerih pesnik na široko razklada svoje nazore.

Na posamezne svetovnonazorske izpovedi je mogoče naleteti že v predvojnih zbirkah. Določnejšo predstavo o Sabovem pogledu na svet pa dobimo šele v *Figurah in cantih*, odkoder je mogoče razbrati tudi, kateri »maestri« <sup>80</sup> so vplivali na oblikovanje pesnikovega svetovnega nazora. Tako ob misli,

[...] che tutto  
ritorna, tutto  
si dà mano [...] <sup>81</sup>

ni težko prepoznati učitelja, ki se je sam predstavil kot »der Lehrer der ewigen Widerkunft«. <sup>82</sup> Ravno tako ni težko prepoznati mitov, pod vplivom katerih je Saba pel:

O nell'antica carne  
dell'uomo addentro infitta  
antica brama!

Illusione, menzogna,  
vanità delle cose  
che lei non sono, o lei  
per non parere vestono diverse  
forme, e son pur quest'una  
in cui quanta dolcezza ha in sé il creato  
la carne aduna. <sup>83</sup>

Kar tu najbolj opozarja nase, pa je ravno stopnja abstrakcije, na kateri se znajde pesnik. »La brama« je označena kot »la piú mobile /.../ la piú immota«, <sup>84</sup> kot povsod pričujoča (»onnipresente«): <sup>85</sup> že taki atributi zadosti jasno povedo, kake narave je siže tega govora. Pojemovni svet kajpak ni umetniški svet, miselna beseda sama po sebi ni pesniška beseda; konkretnost je pogoj pesniškega izraza, podobe, v katerih se oglašča fenomenalni svet, pa so vse ubrane v skladen spev biti, ki je apo-

<sup>79</sup> To oznako rabi sam pesnik, ko govori o *Vojaških pesmih* (glej *Prose*, str. 426).

<sup>80</sup> »Maestri di vita« je naziv, ki ga rabi Saba, ko govori o svojih učiteljih. Glej *Prose*, str. 494.

<sup>81</sup> *Girotondo, Canzoniere*, str. 315.

<sup>82</sup> F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1969, str. 244.

<sup>83</sup> *La brama, Canzoniere*, str. 308.

<sup>84</sup> Prav tam, str. 309.

<sup>85</sup> Prav tam.

strofirana kot samo počelo življenja, kot smisel vseh človeških prizadevanj, kot eno v množtvu in različnosti pojavnih oblik življenja:

[...] che per te ora vedo  
gente andare e venire,  
alte navi partire,  
del vasto mondo farsi  
per te sola una cosa, o nell'antica  
carne dell'uomo dall'inizio infitta  
antica brama!<sup>86</sup>

S tako naglašeno težnjo po redukciji množstva na en imenovalec sodijo pesmi kot *La brama* med najbolj tipična mesta osrednjega dela *Canzoniera*. Povzemajoči stavki so poglobljena značilnost »figur« in cantov«. Dvajseta leta pomenijo v Sabovem pisanju čas zaključevanja in dozoritve spoznanj, ki so za pesnika dokončna, čas obračunov na osnovi celoživljenjskih izkušenj in čas izrekanja sodb, ki naj bi bile obče veljavne. Odtod izvirajo vse lastnosti zbirk osrednjega dela *Canzoniera*. Primaren je tu postopek osredotočenja, vse drugo sledi iz tega procesa.

Kot nasledke tako opredeljene težnje je obravnavati tudi oblikovne strukture, ob katerih se bralec najprej zave razlik med prvim in drugim zvezkom Sabovega zbranega dela. Simetrični ciklusi osrednjega dela *Canzoniera* niso rezultat, ki bi ga bilo pripisovati »mitom forme«, ampak izid iskanj, ki jih vodijo prizadevanja, s katerimi se avtor bolj kot kadarkoli prej približa idealom »dei ricercatori di verità«, da uporabimo besede iz *Quello che resta da fare ai poeti*,<sup>87</sup> s katerimi je Saba že v mladih letih začrtal svojo pot. Naj se »figure« poimenujejo »Prigioni«, »Fanciulle« ali kako drugače, povsod je primarna »visione«, za katero se je pesnik zavzemal v programskem spisu iz leta 1911. Če so izidi figur osrednjega dela *Canzoniera* bolj shematični od predhodnih likov vzetih neposredno iz življenja, je to pripisovati vlogi, ki jo v dvajsetih letih prevzame pojmovnost v celotnem sklopu Sabovih iskanj. Na mestih, ki opravičujejo naziv »canti«, pa pride najbolj do izraza to, čemur je pesnik v onem eseju rekel »sincero bisogno di aiutare col ritmo l'espressione della sua passione«<sup>88</sup> ali — krajše — »sfogare una [...] passione«.<sup>89</sup> Sabov »canto« je v svoji izpovedni neposrednosti najboljše označen prav z besedo »sfogo«. Iz pesnikove rabe te besede je mogoče sklepati tudi, na kaj je »grido del cuore«,<sup>90</sup> ki ga označuje, vezan: to je »il grido di uno che — diventato chiaro a sé stesso — finalmente si sfoghi«, kot pravi Saba nekje.<sup>91</sup> Gre za izjavo, ki ni povsem nova; ko razmišljamo o genezi »cantov«, pa je umestno ponovno spomniti nanjo. Težnja k jasnosti je

<sup>86</sup> Prav tam, str. 310.

<sup>87</sup> *Prose*, str. 751–759.

<sup>88</sup> Prav tam, str. 752.

<sup>89</sup> Prav tam, str. 754.

<sup>90</sup> *Prose*, str. 260.

<sup>91</sup> Prav tam.

sicer prisotna v vseh obdobjih Sabovega ustvarjanja: »Chiarezza [...] avrebbe potuto essere il titolo del *Canzoniere*«, kot avtor sam opozarja,<sup>92</sup> a teženje k jasnosti in občutek dozoritve lucidnim spoznanjem nista najbrž nikoli navdajala pesnika v toliki meri kot za nastajanja spevov, ki jih beremo v osrednjem delu *Canzoniera*. Naj se ti spevi imenujejo »preludiji«, »canzonette«, »fughe« ali naj bodo naslovljeni po sižejih, katere obravnavajo, vsi izražajo strnjena spoznanja, vsi so spevi gnomične narave. Sabova »melica« je »melica ragionevole«, da uporabimo izraz, ki označuje pesniški žanr iz sedemnajstega stoletja, žanr, na katerega se avtor »cantov« najraje naslanja. »Canti« se porajajo iz misli; potek misli igra pri njihovem nastajanju prvenstveno in poglavito vlogo. Nadvse zgovorne so v tem pogledu *Fughe*. V *Fugah* ne gre zgolj za pevnost. Sam pevni element je v najpolnejši meri poudarjen že v *Canzonettah*. Posebnost *Fug* je prepletanje glasov, ki si nasprotujejo v svojih izjavah.

Specifičnost oblike tega govora predstavlja dialektični obrazec, po katerem si sledijo misli. Naslov *Fughe* se tako izkaže kot pesniški sinonim za dialektiko. Avtor pove, tudi odkod ima ta naslov; a ko si hoče priti na jasno, zakaj so ga tako privlačevale Bachove fuge, spozna, da »lo affascinavano in modo singolare, anche per motivi estranei, in parte, alla musica«.<sup>93</sup> Med razloge, ki sami po sebi niso izrazito glasbene narave, sodi že ideja o fugiranih glasovih. Ko nam je razložiti genezo *Fug*, moramo izhajati predvsem iz dialektičnega obrazca, ki je zanje značilen, oziroma iz miselnih in čustvenih prvin, ki se polarizirajo v glasovih, iz katerih so *Fughe* sestavljene; izhajati moramo predvsem iz tem, v katere je Saba ujet kot človek. Največji poklon, ki ga tudi v času nastajanja *Fug* tržaški pesnik lahko naredi pisatelju, se glasi: »Sei un uomo giunto all'arte non attraverso i libri, ma attraverso la vita«.<sup>94</sup> Sicer nas *Fughe* privedejo do spoznanja, da Saba ne vztraja brez razloga na stališču prvenstva »človeka« ob vsakokratnem navajanju binoma »uomo« — »poeta«.

Svojo zvestobo starim poetskim načelom potrdi Saba v *Fugah* tudi eksplicitno. Nadvse zgovorna je v tem pogledu *Šesta fuga*, pesnitev je »a tre voci«; in tretji glas, v katerem ni težko prepoznati, da gre za glas poezije, konča svoj govor, namenjen ostalima dvema glasovoma, s temi besedami:

Nata son dal suo disgusto,  
nata son dal tuo tormento:  
tanto viva esser mi sento  
quanto amate il viver mio.

Ma se voi tacete, anch'io,  
ecco, in aere mi risolvo;  
con voi libera m'evolvo,  
muoio libera con voi.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> *Prose*, str. 628.

<sup>93</sup> Prav tam, str. 548.

<sup>94</sup> Glej Sabovo pismo Comissu z dne 23. 12. 1928 (Saba-Svevo-Comisso, *Lettere inedite*, Gruppo di Lettere Moderne, Padova, 1969).

<sup>95</sup> *Canzoniere*, str. 370.

Tu pride lepo do izraza Sabova vera v neposredno sovisnost poezije od življenja, vera v poezijo kot odražanje, z vsemi (tudi nekoliko naivnimi) premisami, ki jih poznamo iz eseja *Quello che resta da fare ai poeti*, napisanega leta 1911. Tako se ponovi tudi podoba o poeziji, ki naj bi pasivno odražala življenje,

come un'acqua che tranquilla  
tutto specchia e nulla offende.<sup>96</sup>

»Terza voce« lahko reče o sebi:

ali  
io mi beo d'esser me stessa.<sup>97</sup>  
A me stessa, è vero, basto.<sup>98</sup>

iz konteksta je lepo razvidno, da ne gre za izpovedovanje larpurlartizma, ampak za povzetje samooznake, s katero se »tretji glas« prvič predstavi, to je samooznake:

Io non so più dolce cosa  
di pensarmi. [...] <sup>99</sup>

Poezije o poeziji niso posebnost zbirk nastalih v dvajsetih letih; take pesmi piše Saba pred *Figurami in canti* kakor za njimi. In te pesmi naj-neposredneje izražajo vsakokratno konstelacijo, v kateri je avtor. Tako ne bi bilo težko uganiti, kedaj je nastala pesem z naslovom *Il poeta*, ki pravi:

Il poeta ha le sue giornate  
contate,  
come tutti gli uomini; ma quanto,  
quanto variate!

L'ore del giorno e le quattro stagioni,  
un po' meno di sole o più di vento,  
sono lo svago e l'accompagnamento  
sempre diverso per le sue passioni  
sempre le stesse; ed il tempo che fa  
quando si leva, è il grande avvenimento  
del giorno, la sua gioia appena desto.<sup>100</sup>

Že primera »come tutti gli uomini«, zlasti pa epizodičnost povzdignjena v »grande avvenimento« pomenita zadosti zanesljivi znamenji obdobja, v katerem je Sabovo pisanje potekalo v obliki kronike doživetij. V zbirki *Coi miei occhi* je ta pesem bila lahko objavljena pod naslovom

<sup>96</sup> Prav tam, str. 366.

<sup>97</sup> Prav tam, str. 361.

<sup>98</sup> Prav tam, str. 362.

<sup>99</sup> Prav tam, str. 361.

<sup>100</sup> Prav tam, str. 95.



*Il tempo.* V pesmih, ki so nastale deset let kasneje na siže »poeta«, si ne bi mogli misliti takega delovnega naslova; kategorija časa tu odpade; predmet obravnave postane tu samo pesnjenje, ki je v tem obdobju najustrezneje označeno kot »gioia di pensarsi«.

V knjigi *Figure e canti* se je zbirka *Cuor morituro* začejala s pesmijo, ki ni prišla v *Canzoniere*. Naslov te pesmi je bil *Primavera d'antiquario*.<sup>101</sup> Ko govorimo o konstelaciji, v kateri so se porajale pesnitve iz osrednjega dela Sabovega opusa, ni odveč spomniti nanjo. Tako kot *La vetrina* sodi tudi *Primavera d'antiquario* med pesmi, ki po eni strani spominjajo na prvi *Canzoniere*, po drugi strani pa opozarjajo na razlike psihičnih konstelacij dveh obdobj: »Torna la primavera«, toda »per me non torna, / o in altri modi che un tempo«, zaključuje pesnik.<sup>102</sup> Tako med drugim pravi:

Amo l'amore, ma nè in ciò conforti  
io cerco, [...] <sup>103</sup>

Tu je nazorno podana predstava, ki jo je imeti v vidu pri tolmačenju »figur« in »cantov«. Kdor bi hotel z enim stavkom zapopasti razliko med zbirko *L'amorosa spina* in apostrofami ljubezni iz *Preludija in canzonet*, bi težko našel izhodišče, ki bi bilo primernejše od onega, ki ga nudi pesnik v navedenem stavku. V obeh zbirkah je mnogo govora o ljubezenskih čustvih, toda ko Saba ne podaja več kronike svojih doživetij, ampak osredotoči pozornost na samo fenomenologijo teh čustev in jih obravnava kot esence, tudi v njegovi besedi o ljubezni ne gre več za govor o ljubezni do te ali one Laure, ampak za govor o ljubezni kot taki, pri čemer izstopa zlasti gledanje na ljubezen kot na obliko evazije.

Značilnosti Sabovega govora ne izstopajo nikjer tako kot v osrednjem delu *Canzoniera*. Tu postanejo lepo razvidne zlasti tematske konstante tega govora. Ko napoči čas povzemanja in obračunov, ko gre pesnik vase z namenom, da bi čim globlje osvetlil nagibe, ki opredeljujejo njegov odnos do življenja, ko vidi »piú chiaro in se stesso« (celo »infinitamente piú chiaro«),<sup>104</sup> se pokažejo tudi motivi njegove poezije v mnogo preglednejši luči. Zadosti zgovoren primer nudi v tem pogledu *Il borgo*<sup>105</sup> iz zbirke *Cuor morituro*: motiv tujstva, ki igra toliko vlogo že v Sabovih prvcnih, ne pride nikjer tako neposredno do izraza kot v izpovedi s tem naslovom, ki nudi ključ za tolmačenje najznačilnejših strani prvega *Canzoniera*. V pesmih iz dvajsetih let se izraža v neposrednejši obliki tudi motiv eksaltacije naturnosti, ki je tako tipičen za tržaškega pesnika v vseh obdobjih: pomislimo samo na *Colloquio*.<sup>106</sup> Najbolj pa izstopa v

<sup>101</sup> *Figure e canti*, str. 101.

<sup>102</sup> Prav tam, str. 102.

<sup>103</sup> Prav tam, str. 103.

<sup>104</sup> *Prose*, str. 562.

<sup>105</sup> *Canzoniere*, str. 312–314.

<sup>106</sup> Prav tam, str. 320–321.

tem obdobju tema razdvojenega jaza; *Fughe*, ki pomenijo vrhunec Sabovega ustvarjanja iz dvajsetih let, se zaključijo s *Congedom*:

O mio cuore dal nascere in due scisso,  
quante pene durai per uno farne!  
Quante rose a nascondere un abisso!<sup>107</sup>

Tematske konstante, ki jih je mogoče razbrati že iz prvih Sabovih pesmi se pojavljajo tudi v osrednjem delu *Canzoniera*. Javljajo se na različne načine, povsod pa jih lahko prepoznamo. Tipično sabovske niso le situacije, zapopadene v nasprotjih kot »persone fra loro congiunte« — »estranei«<sup>108</sup> ali izpovedi, v katerih pesnik ponavlja, »di amare ancora gli uomini e la vita«,<sup>109</sup> temveč tudi osrednje ideje ciklusov v vseh podrobnostih njihove izvedbe. Tako je protagonist epa *L'Uomo* človek »di tutti i giorni« z vsemi implikacijami, ki jih ima ta siže v Sabovi poeziji. Analogno funkcijo igra v vrsti figur tema naturnosti, v *Fughe* in v *Malem Bertu* pa avtoanaliza.

Saba je nekje zapisal, da je vsaka avtobiografija »necessariamente, un bagno di narcisismo«.<sup>110</sup> Narcisizem pa ne pride nikjer tako neposredno do izraza kot v pesmih, v katerih avtor obuja spomine iz detinstva v podobah *Malega Berta*, v pesmih, ki bi lahko služile kot šolski primer za ponazoritev tega, kar Sabov učitelj Freud označuje z besedo narcisizem.

In pri tolmačenju zbirke, s katero se konča drugi del *Canzoniera*, je imeti v vidu dejstvo, da je nastajala za časa kure, ki se ji je pesnik podvrgel zato, da bi ozdravel od narcisizma. Pesmi te zbirke si sledijo kot izpovedi pacienta, ki se pod vodstvom psihoanalitika prepušča asociacijam, iz katerih ima ta razbrati, kje so patogena doživetja in pomagati bolniku, da ozdravi. Tako se prvi ciklus začanja s spomini na rednico:

Mia figlia  
mi tiene il braccio intorno al collo, ignudo;  
ed io alla sua carezza m'addormento.

Divento  
legno in mare caduto che sull'onda  
galleggia. [...]  
[...]

Al seno  
approdo di colei che Berto ancora  
mi chiama, al primo, all'amoroso seno,  
ai verdi paradisi dell'infanzia.<sup>111</sup>

<sup>107</sup> Prav tam, str. 384.

<sup>108</sup> Glej pesem *Due felicità* (*Canzoniere*, str. 298).

<sup>109</sup> *Il canto dell'amore* (*Canzoniere*, str. 326).

<sup>110</sup> *Prose*, str. 503.

<sup>111</sup> *Tre poesie alla balia*, *Canzoniere*, str. 387.

Na koncu istega ciklusa pa spregovori boleč spomin iz detinstva:

... Un grido  
s'alza di bimbo sulle scale. E piange  
anche la donna che va via. Si frange  
per sempre un cuore in quel momento.<sup>112</sup>

V skladu s tem potekajo ostale izpovedi *Malega Berta*, ki povečini predstavljajo nostalgичne spomine na slovensko rednico »del villaggetto carsico natio«,<sup>113</sup> od katere je otroka »dopo tre anni, all'improvviso«<sup>114</sup> ločila ljubosumna mati.

Iz misli na slovensko hišo, na katero so vezali Sabo vse življenje najdražji spomini, je nastala cela vrsta njegovih pesmi. Poezijo z naslovom *La casa della mia nutrice* beremo že med Sabovimi prvenci.<sup>115</sup> V osrednjem delu *Canzoniera* se vežejo na ta siže pesmi z naslovi kot *Sonetto di paradiso*<sup>116</sup> ali z dobesedno ponovitvijo starega naslova, kot pokaže cikel *La casa della mia nutrice*,<sup>117</sup> ki se začena z apostrofo:

O immaginata a lungo come un mito,  
o quasi inesistente,  
dove sei tu, ridente,  
casina, che dal primo verso addito?<sup>118</sup>

V zadnjem delu *Canzoniera* se nepozabna žena javlja v podobah kot:

Guardo, donna, il tuo volto incoronato  
di capelli bianchissimi, più duro  
delle pietraie del tuo Carso, inciso  
di rughe, come di solchi la terra.<sup>119</sup>

Na »poesie alla balia« naletimo v zbirkah vseh treh zvezkov, ki sestavljajo Sabov opus. Posebnost *Malega Berta* je gledišče, s katerim pesnik obravnava svojo navezanost na rednico. Tu namreč ne gre samo za nostalgичno obujanje spominov, temveč tudi za interpretacijo doživetij. Iz kronološko podanih spominov se konstituira koherenten prikaz situacij otroka, postavljenega med »dve materi«, ki se obe potegujeta za njegovo naklonjenost. Da tiči v tej situaciji poglobitni »segreto«, ki naj bi ga razodel pesniku »Il piccolo Berto«, pove zadosti jasno *Congedo*, s katerim se se zbirka konča:

<sup>112</sup> Prav tam, str. 389. Gre za dogodek, o katerem govorijo tudi Sabovi *Ricordi-racconti*: glej *Prose*, str. 11.

<sup>113</sup> *Infazia, Canzoniere*, str. 390.

<sup>114</sup> *Il figlio della Peppa, Canzoniere*, str. 399.

<sup>115</sup> *Canzoniere*, str. 8.

<sup>116</sup> Prav tam, str. 293.

<sup>117</sup> Prav tam, str. 301–307.

<sup>118</sup> Prav tam, str. 301.

<sup>119</sup> *Nutrice, Canzoniere*, str. 434.

[...] O fra due madri,  
la lieta e quella di che il mesto viso  
rinnovi, oscilla. Ma da me diviso,  
come una cosa a riguardarsi bella,  
che tardi stringersi al cuore non giova.<sup>120</sup>

Ne vemo, če je Sabovo sklepanje pravilno, v vsakem primeru pa je značilno: v vsakem primeru kaže na močno doživet občutek razklanosti. Bolj prepričljivih znakov bolečega doživljanja razdvojenosti si ne bi mogli misliti. Iz občutka razdvojenosti se je pesniku porodila že zamisel o fugiranih glasovih. Že v *Preludiju* beremo:

Oh, ritornate a me voci d'un tempo,  
care voci discordi!  
[...]

Forse è l'ultima volta che in un cuore  
— nel mio — voi v'inseguite.  
Come i parenti m'han dato due vite,  
e di fonderle in una io fui capace,

in pace vi componete negli estremi accordi,  
voci invano discordi.<sup>121</sup>

Predstava, ki se v *Congedu* naslednje zbirke javlja v podobi »dveh mater« je tu anticipirana s podobo o »dveh življenjih« in že z idejo o dveh glasovih, ki sta označena kot »la luce e l'ombra«, ki si nasprotujeta kot »mater« iz »Malega Berta«, »la lieta e quella di che il mesto viso rinnovi«. Že v »Preludiju« pesnik pove, tudi kako bi rad presegel bolečo dvojnost, s čimer je anticipirana prispodoba »come due nuvolette una ne fanno« iz navedenega *Congeda*. V »Fugah se te misli ponovijo v nešteti različicah. In vendar nič ne nudi tako prepričljivega dokumenta o Sabovem doživljanju razdvojenosti kot pesmi, nastale v času zdravljenja, »il cui procedimento consiste nel rimuovere, o cercar di rimuovere, il velo d'amnesia che copre gli avvenimenti della primissima infanzia, e trovare in essi le ragioni dei conflitti che lacerano la vita dell'adulto«.<sup>122</sup> Tu bi Saba naposled lahko rekel o sebi, da zares postopa z metodo »dei ricercatori di verità«, v smislu zahtev izraženih v programskem spisu iz leta 1911.<sup>123</sup> Težnja po vernem izrazu doživetij zavede pesnika na prenekaterem mestu v prozaičnost. Sama na sebi pa dokazuje predvsem, kako daleč je Saba tudi v tem obdobju od larpurlartističnega pojmovanja poezije.

<sup>120</sup> *Canzoniere*, str. 406.

<sup>121</sup> Prav tam, str. 351.

<sup>122</sup> Navajamo besede, s katerimi pesnik sam definira postopek psihoanalitičnega zdravljenja. Glej *Prose*, str. 561.

<sup>123</sup> Glej *Quello che resta da fare ai poeti* (*Prose*, str. 758).

## LA POESIA SABIANA DEGLI ANNI VENTI

Muovendo da un confronto fra il Saba del primo *Canzoniere* e le *Figure e canti* coi quali l'opera del poeta triestino continua negli anni venti, l'autore cerca di individuare i caratteri che meglio definiscono la poesia sabiana di questo secondo periodo.

Messi in evidenza alcuni temi su cui verte il discorso sabiano fin delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, le opere degli anni venti si rivelano come esiti di un poliforme compendio in cui il poeta vuol chiarire il senso del cammino percorso e comprendere quelle che sono le ragioni prime del suo poetare. Si manifestano qui, anche in maniera esplicita, alcuni motivi fondamentali del *Canzoniere*: basti pensare, ad esempio, a *Il borgo* che offre la chiave per l'interpretazione di tutto un filone della tematica sabiana, o alle *Fughe*, con le quali il poeta vuol esprimere l'essenza del proprio sentire.

La poetica delle »figure« e dei »canti« composti negli anni venti, non segnerebbe dunque una conversione di Saba ai »miti della forma«, come inducono a credere anche certe apostrofi del poeta stesso, ma può esser definita solo se vista in funzione dei contenuti che determinano il suo formarsi.